



**Universidade de Brasília**

**Instituto de Artes**

**Departamento de Artes Cênicas**

**Aluna: Isabella de Andrade Vieira**

**Matrícula: 12/0121069**

**Isabella de Andrade Vieira**

**A palavra em foco**

**A questão do texto e a construção da narrativa em cena**

**Brasília, DF**

**2017**

**Isabella de Andrade Vieira**

**A palavra em foco**

**A questão do texto e a construção da narrativa em cena**

Trabalho de conclusão do curso de Graduação do  
Departamento de Artes Cênicas do Instituto de  
Artes da Universidade de Brasília como parte dos  
requisitos para obtenção de grau de bacharel em  
Artes Cênicas – interpretação teatral. Orientador:  
Professor Dr. Marcus Santos Mota

Brasília, DF

2017

Monografia apresentada aos professores:

Professor Dr. Marcus Santos Mota (UnB)

Orientador

Professora Felícia Johansson (UnB)

Membro da banca

Professor Fernando Villar (UnB)

Membro da banca

## **Agradecimentos**

Agradeço aos colegas e amigos que me acompanharam ao longo do curso, aos professores que me auxiliaram no processo de reflexão teatral e encontro intenso com a palavra em cena. Sobretudo, à família, sempre pronta para auxiliar.

“No fundo, todos temos necessidade de dizer quem somos e o que é que estamos a fazer e a necessidade de deixar algo feito, porque esta vida não é eterna e deixar coisas feitas pode ser uma forma de eternidade. Somos sobretudo a memória que temos de nós mesmos”. (SARAMAGO, José; *La Provincia, Las Palmas de Gran Canaria*, 1997)

## **Resumo**

Apesar do visível afastamento do foco das narrativas em cena e da descentralização do texto na construção dramatúrgica dos espetáculos teatrais, o trabalho com a dramaturgia textual continua sendo de grande importância para o desenvolvimento e a expansão do teatro. A preocupação com o texto se mantém como foco de pesquisa e criação de diversos autores, dramaturgos e diretores, trazendo novamente à tona a questão do ator rapsodo, o trabalho com a narrativa textual em cena e necessidade de um treinamento específico para o artista que busca desenvolver a ação em cena a partir das narrativas. É possível entender que o formato narrativo pode encontrar caminhos de convergência com a literatura. O objetivo é entender que o teatro pode englobar diferentes aspectos, construindo dramaturgias que o confirmem como a arte da presença, de maneira não apenas visual, mas também a partir da escuta da palavra.

## **Abstract**

The visible distance from the focus of the narratives on the scene and the decentralization of the text in the dramaturgical construction of theatrical spectacles is still present, but it remains very important for the development and expansion of theater. The preoccupation with textual work is the focus of research and creation of several authors, playwrights and directors, bringing back the question of the actor rapsodo, the work with the textual narrative on the scene and the need for a specific training for the artist who wants to develop action on the scene from the narratives. It is possible to understand the format without dialogues can find paths of convergence with the literature. The objective is to understand if the theater can encompass different aspects, constructing a dramaturgy that confirms it as the art of the presence, not only visually but also from listening to the words.

## **Lista de ilustrações**

1. Com o dramaturgo Jô Bilac, durante curso no Rio de Janeiro
2. Foto do dramaturgo Jô Bilac, créditos: Fábrica de Imagens/Divulgação
3. Em cena como Isadora no teatro da UnB
4. Isabella de Andrade e Kyll Nunes caracterizadas como Isadora
5. Janelas do salão do Museu vivo da memória candanga. Em cena, as personagens Isadora e Doraísa
6. Um dos espaços do Museu Vivo da Memória Candanga
7. Sede do Museu durante a noite



## sumário

<b>Introdução .....</b>	<b>10</b>
<b>Capítulo 1 – A palavra em cena .....</b>	<b>12</b>
1.1 Percorso cênico – entre o palco e a palavra .....	12
1.2 A jornada do escritor – dramaturgia em foco .....	14
1.3 Aspectos da escrita dramática e narrativa.....	17
1.4 Possibilidades cênicas da narrativa .....	19
<b>Capítulo 2 – Narrativa em ação .....</b>	<b>20</b>
2.1 Jô Bilac – obra, influências e percurso dramaturgico.....	20
2.2 <i>Os Mamutes</i> .....	23
2.2.2 Sonho e realidade em <i>Os Mamutes</i> .....	26
<b>Capítulo 3 – Personagem.....</b>	<b>31</b>
3.1 Isadora e o fio condutor da história.....	34
3.2 O trabalho do ator rapsodo.....	37
3.3 Outros desdobramentos .....	40
<b>Considerações finais .....</b>	<b>41</b>
<b>Referências bibliográficas .....</b>	<b>43</b>
<b>Apêndice .....</b>	<b>44</b>
Música da Isadora	
Entrevista com Jô Bilac	
Textos de Isadora	
Imagens	

## ***Introdução***

*“O texto de teatro não imita a realidade, ele propõe uma construção para ela, uma réplica verbal prestes a se desenrolar em cena”*, Jean-Pierre-Ryngaert.

Com este trabalho pretendo abordar as questões de dramaturgia textual envolvidas na peça *Os Mamutes*, com sua primeira versão escrita em 2002, por Jô Bilac, publicada como livro em 2015, e escolhida como projeto de conclusão do curso de bacharelado em Interpretação Teatral da UnB do 1º semestre de 2017. A peça foi o primeiro espetáculo escrito pelo autor, aos 18 anos, tendo sido publicada, em livro, apenas alguns anos mais tarde. Na base da pesquisa aparece a questão do texto narrativo em cena, sua dinâmica de trabalho em relação ao texto dramático e sua utilização na peça do dramaturgo brasileiro. A personagem Isadora e seu encontro entre narrativa e drama aparecem como ponto que norteia a pesquisa, sendo ela responsável por interligar as cenas, exercendo a função de fio condutor, através de narrativas que surgem como meio de apresentar os demais personagens.

Tratarei ainda da questão do trabalho do ator em relação ao texto narrativo e as necessidades de se especificar sua prática em cena, principalmente quando aparece em alternância com as criações de base dramática. Com este objetivo, lanço mão dos conceitos de ator rapsodo, que trabalha tendo por base o teatro gestual narrativo e o conceito de dramaturgia narrativa, que leva o trabalho textual narrativo para o teatro e a cena. Aqui, a ideia principal é entender de que maneira o texto dramaturgico se reconstrói e cria novos significados e caminhos a partir da utilização de diferentes estilos em cena. Além disso, pretendo entender quais os caminhos possíveis para um personagem que conduz as cenas como um contador de histórias, transitando entre palco e público, entre trama, narrativa e cena.

Pretendo abordar também o processo de pesquisa e compreensão do grupo acerca dos elementos cômicos e oníricos presentes no texto, escolhido por levantar questões relevantes para a reflexão da vida social e econômica. Envolto por cenas irônicas e por uma atmosfera satírica, o texto de Jô Bilac parece abrir espaço para múltiplos estilos de representação e entendimento. Retomo o foco para Isadora e sua

característica crucial de seu distanciamento em relação ao mundo criado e imaginado por ela mesma. Em meio à realidade satírica, agressiva e descartável, o que se desprende do onírico imaginário infantil? Isadora seria a criança precocemente aberta ao mundo adulto ou o pensamento adulto que se recusa a crescer?

Para melhor compreender as questões colocadas pelo texto dramaturgico, pretendo dialogar ainda com as técnicas da produção escrita e da importância da palavra para a criação teatral. A construção da personagem passa, em meu trabalho cênico, pela base escrita e pela relação direta com os elementos de texto. Pretendo, por fim, compreender qual o espaço e as possibilidades do texto transportado ao palco e da narrativa em cena.

A dramaturgia contemporânea abriga conceitos e possibilidades cada vez mais amplos, modificando e recriando as funções, espaços e formas do texto em cena – encontrada em outros tempos da criação teatral – e trazendo novas definições, como: dramaturgia da luz, dramaturgia do ator, dramaturgia do corpo, dramaturgia do movimento, dramaturgia coletiva, dramaturgia colaborativa, entre outros. Esses conceitos foram trabalhados anteriormente por pesquisadores que também se empenham em encontrar os caminhos e possibilidades do texto teatral. O dramaturgo moderno encontra-se em um espaço de criação mais amplo, diverso e colaborativo. Neste trabalho, tomo como foco a dramaturgia que se desenvolve a partir do texto e com base na criação escrita e do desejo de compreender e aprofundar a criação cênica a partir da palavra, tendo esta como um dos principais pontos de apoio para o trabalho teatral.

As novas possibilidades de produção para o teatro levam atores, dramaturgos, bailarinos, diretores e coreógrafos a repensarem suas certezas e ampliarem o seu vocabulário criativo. No cenário atual, é preciso que autores e escritores que têm por objetivo a escrita para a encenação teatral, tenham em mente a descentralização do texto e as novas formas de criação de cenas e diálogos para o palco. Ainda que o texto não tenha a supremacia dos séculos passados, continua a aparecer como importante eixo de criação e orientação para atores. É perceptível, atualmente, que a chegada e ascensão de um novo determinado estilo de criação e desenvolvimento de espetáculos, não precisa inutilizar ou diminuir a utilização de outros, sejam eles novos ou tradicionais.

A partir da pesquisa com foco das narrativas criadas para a cena, encontro-me com a figura do ator-rapsodo. O termo rapsodo vem do grego *rhaptien*, literalmente “costurar”.

Jean-Pierre Sarrazac criou o conceito de teatro rapsódico, de onde derivam também os termos como, a voz rapsódica e a rapsodização. (SARRAZAC, 2006: 8-9). O trabalho do ator rapsodo seria feito a partir da interpretação gestual narrativa, tendo como base a criação de gestos que possam dar suporte ao texto narrativo levado pelo personagem para a cena.

Estes conceitos são utilizados para falar a respeito da característica híbrida do teatro contemporâneo, que mistura elementos épicos, dramáticos e líricos em sua criação escrita, como em um modo poético. Este autor-rapsodo estaria responsável por costurar os diversos trabalhos textuais que encontra em seu caminho, criando uma narrativa teatral e dinâmica, tendo como base o teatro gestual narrativo, quando gesto dá suporte para o desenvolvimento das narrativas em cena.

Enquanto isso, a peça *Os Mamutes* mostra, pelos olhos da menina Isadora, de 10 anos, a saga do menino Leon, vindo interior para a cidade grande em busca de emprego. Em sua jornada Leon encontra fortes figuras que representam o capitalismo, a luta pelo poder e pelo dinheiro. Isadora é uma garota perversa e inteligente e inventa a história do rapaz que tenta um emprego na empresa multinacional *Mamute's Food*, conhecida por fabricar hambúrgueres de carne humana. Para conseguir o emprego ele precisa abater um Mamute, ou seja, matar uma pessoa que não fará falta a ninguém. A história nos leva por entre diferentes questionamentos e dúvidas inerentes ao ser humano e levanta o dilema: Leon desistirá do emprego por questões morais ou se tornará um caçador implacável?

## ***Capítulo 1: A PALAVRA EM CENA***

### **1.1 Percurso cênico – entre o palco e a palavra**

A trajetória e os caminhos percorridos até a chegada deste momento, de conclusão do curso de bacharelado em Artes Cênicas, contribuem para o meu entendimento pessoal e profissional de que é possível trabalhar, simultaneamente, entre a palavra e o palco. A relação entre as duas possibilidades criativas teve início ainda cedo, durante a participação em minhas primeiras oficinas de teatro na adolescência, entre os 11 e 12 anos e idade. Ao longo do tempo, me esforcei, sem sucesso, em tentar escolher uma

forma principal de expressão, afinal, parecia ser este o caminho para conseguir excelência: encontrar um único foco.

Durante toda a minha graduação em jornalismo (também realizada na Universidade de Brasília, entre 2008 e 2012) senti grande necessidade de ter mais tempo, espaço e energia criativa para a prática teatral e assim, pensei ter encontrado o caminho certo, iniciando os estudos acadêmicos em teatro. A seguir, durante toda a minha graduação em Artes Cênicas, (realizada na UnB nos anos seguintes, entre 2012 e 2017) senti a necessidade e desejo por ter mais tempo, espaço e energia criativa para a prática da escrita. Encontrei assim, entre os corredores do Ida, a certeza de que palco e palavra se encontrariam e caminhariam juntos ao longo de todo o meu processo criativo e produtivo. A escrita para o teatro e a aproximação com a dramaturgia surgiram assim como um espaço natural e necessário.

Através do acúmulo de experiências amadoras com o teatro; nas oficinas para crianças e adolescentes do Teatro Mapati, nos cursos e montagens do Circo Íntimo e na preparação para espetáculos de teatro musical da Actus eu pude entender minha relação com os palcos e a vontade de expandir cada vez mais as possibilidades em cena. E foi durante o curso de jornalismo, a publicação do primeiro livro, as matérias em jornalismo cultural e as histórias contadas através da palavra escrita, que entendi a necessidade e vontade de exercitar e aprimorar cada vez mais minha relação com o texto a partir dos mais diversos estilos e suportes. A dualidade entre o ator e escritor se transformaria, a partir deste entendimento, no exercício de criação entre a junção de ambos.

Entrei no curso de Artes Cênicas com estas experiências de oficinas brasilienses na bagagem e a vontade de desenvolver a escrita teatral. Durante boa parte do curso, por falta de aproximação pessoal ou dificuldades em me integrar com as maneiras de pensamento e criação que me eram apresentadas ali, não pude exercitar a escrita teatral entre os corredores do prédio de artes cênicas da Universidade, mas encontrei, durante este percurso, o incentivo necessário para aumentar a minha produção externa.

Ao longo do curso pude me encontrar com professores incríveis, que mostraram o quanto a criação cênica pode ser produtiva. Como exemplo, Giselle Rodrigues, com o corpo sempre ativo e uma energia contagiante em suas aulas com foco na preparação física e desenvolvimento corporal em Interpretação 3. Com ela, participei da montagem

de um espetáculo experimental com foco no movimento, baseado no *Mito do Calango Voador*, criado por Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro em 2004, junto com o início do grupo. Ou ainda, Felícia Johansson, com quem tive o prazer de trabalhar na disciplina Prática de Montagem, quando adaptamos o roteiro cinematográfico de *O bebê de Rosemary*, de Roman Polanski, em 2014. No início, desacreditei na possibilidade de adaptar um clássico do cinema para os palcos, mas ao final da disciplina o resultado foi muito proveitoso e positivo. Durante este trabalho, percebi o quanto adaptações cinematográficas (e literárias) poderiam funcionar e ganhar novos elementos e formas através do espaço cênico.

A chegada da conclusão deste curso me leva a crer que é preciso ampliar cada vez mais meu leque de experiências práticas e teóricas e, desta maneira, experimentar diferentes possibilidades de criação, produção e treinamento. Atualmente, o teatro de grupo de Brasília mostra-se cada vez mais forte e como um espaço possível de experimentação e produção na cidade. Pretendo, com os conhecimentos e provocações adquiridos ao longo do curso, buscar este espaço criativo na cidade.

O teatro ainda me provoca e me encanta enquanto espaço possível para o diálogo, a reflexão e o incentivo às mudanças práticas. Acredito que a experiência cênica é necessariamente coletiva e entre os aspectos importantes de experimentar este espaço está o acesso a um momento de suspensão no fluxo cotidiano maçante, o que nos transporta – mente, corpo e ideias – para outros tempos e caminhos possíveis. O instante do ser e estar presente entre a cena, os bastidores e a plateia, permite a liberdade de se expressar e se entender, sendo agente criador da própria história. Refletir, escrever e praticar o teatro pode ser assim, um exercício em constante transformação. Penso que criar é viver duas vezes.

## 1.2 A jornada do escritor

*Onde guardaríamos os sonhos se nos tornássemos, aos sussurros, tudo aquilo que combatíamos desde o amanhecer? Não somos utópicos, apenas sujamos um pouco mais os pés. O palco sem poética, luta ou mistério, é apenas lugar de exibição. A realidade pulsa logo ao lado, Isabella de Andrade.*

Acredito que boas histórias têm a capacidade de nos fazer submergir a ponto de nos fazer crer que passamos por uma experiência completa e satisfatória. Seja como leitor ou espectador, uma boa história desperta sensações, reações, aprimora os sentidos. Tomando a escrita como ponto inicial para a criação da experiência que será trabalhada e representada no palco, acredito ser um aspecto necessário ao autor a capacidade de entender o próprio mundo, e o funcionamento de seus princípios, para recriá-lo. A partir deste entendimento, torna-se possível exercitar os processos criativos, sabendo que o exercício teatral se mantém firme ao longo do tempo como importante caminho de expressão e construção de novas ideias.

Encontro meu espaço de expressão e afinidade criativa a partir da escrita para o teatro, seja ela narrativa ou dramática, por acreditar que as experiências estéticas de fruição com o teatro, a literatura, a poesia, as artes performativas em geral, podem sensibilizar os sujeitos a criar espaços de reflexão, de ação e de transformação política e social. É possível dizer que o teatro é um espaço-tempo de encontro real e no presente, e esse encontro, por si só, já é político quando promove encontros e afetações entre os sujeitos envolvidos. Determinadas experiências artísticas e estéticas podem promover deslocamentos e transformações, além de uma alteração em nossa percepção sensível. É no reconhecimento destas possibilidades de mudança, fruição e despertar de sentidos e sensações, que me apoio para o trabalho criativo.

Reinventado e transformado ao longo de sua própria história, o fazer teatral se legitima como importante caminho de expressão cultural e social através do tempo. O espaço cênico, em seu exercício cotidiano de encontro ao presente, possibilita o trabalho com a criação de novos mundos e contribui para desferrujar padrões e percepções fixadas sobre si mesmo e o lugar onde se vive. Questionado, muitas vezes, pelo alcance a plateias menores, o teatro se reafirma como a arte do instante e do encontro, provocando novas ideias e percepções. As possibilidades cênicas se reinventam a cada dia, saindo em busca de espaços não convencionais, ocupando ruas, casas e becos. A partir destes questionamentos e estimulados pelo desejo de expandir cada vez mais a transformação social através da cultura, reafirmo a importância de perpetuar a escrita cênica, dialogando e proporcionando reflexão a respeito de como este espaço teatral pode interferir positivamente em seu tempo. O teatro é um espaço de encontro real e presente, característica que destaca sua importância de relação pessoal e social.

Apesar das infinitas possibilidades de criação e utilização de uma narrativa não linear para o texto moderno, acredito ser possível tomar como ponto de partida alguns dos conceitos colocados por Christopher Vogler, em *A jornada do escritor – estrutura mítica para escritores*. (VOGLER, 2015).

O autor se baseou no livro *O herói de mil faces* (CAMPBELL, 1989), escrito por Joseph Campbell e se apoia na presença da chamada jornada do herói nas narrativas, cujas ideias podem ser utilizadas como ponto de partida para a criação de um enredo e fonte de inspiração, e não como forma pré-determinada. Vogler se baseia em princípios que falam da construção do texto como o movimento de uma sinfonia, com início, meio e fim próprios, além de clímax individual e pontos de virada (VOGLER: 27-28).

Tendo o herói como personagem principal de uma história, é possível aplicar os conceitos para a construção de uma história que mostre um ponto de partida, transformações, pontos de tensão, aprendizado, desenvolvimento e finalização. O teatro é uma arte milenar, presente em diversas culturas, em tempos e espaços distintos da história humana, sendo que a experiência da cena viva é só dela.

Os estágios universais desta jornada podem ser aplicados a cada cultura específica para qual a história foi escrita. A maioria das histórias tira o herói de um mundo comum e trivial e o leva a um Mundo Especial, novo e estranho. Estes elementos podem ser reconhecidos no texto escolhido por minha turma de diplomação para ser trabalhado em nosso processo de formatura, *Os Mamutes* (BILAC, 2015), do dramaturgo brasileiro Jô Bilac. Falarei dele e do apontamento destas características mais a frente.

Para o autor, grande parte das narrativas, de maneira consciente ou não, seguiria padrões antigos do mito do herói (que pode ser representado por qualquer tipo e gênero de personagem). O padrão da jornada seria então universal, recorrente a todas as culturas e infinitamente variável, ainda que se apoie em bases e características constantes. Os personagens repetidos na estrutura do mito mundial seriam as mesmas figuras que aparecem repetidamente em nossos sonhos e fantasias, tornando-se, desta maneira, psicologicamente verossímeis. As narrativas construídas ao redor desta estrutura teriam apelo e força universal, a partir das características do inconsciente compartilhado. Podemos entender que essas ideias são trabalhadas e desenvolvidas por



Christopher Vogler, em *A jornada do escritor*. Nele, encontramos reflexões que exemplificam essas relações, como o trecho a seguir:

O pensamento de Campbell segue em paralelo com o do psicólogo suíço Carl G. Jung, que escreveu sobre os arquétipos: personagens ou energias que se repetem constantemente e surgem nos sonhos de todas as pessoas e em mitos de todas as culturas. Jung sugeriu que esses arquétipos refletem diferentes aspectos da mente humana – que nossa personalidade se divide nesses personagens para desempenhar o teatro da vida. Ele percebeu uma forte correspondência entre as imagens oníricas dos pacientes e os arquétipos comuns da mitologia. Aventou a hipótese de que ambos vinham de uma fonte mais profunda, o inconsciente coletivo da raça humana: (VOGLER, 2015: 42)

Bilac defende que todo contador de histórias ajusta o padrão mítico a um objetivo próprio ou às necessidades de uma cultura específica. A presença de um personagem que cumpre uma jornada e passa de um modo de ser para o outro estaria presente em grande parte da base dos enredos de boas histórias, sendo estas, as jornadas emocionais que atraem a atenção do público. A jornada pode ser transcrita através do mundo físico, das ideias ou das sensações e corresponde às seguintes etapas (como metáforas para situações gerais): Mundo comum; chamado à aventura; recusa do chamado; encontro com o mentor; travessia do primeiro limiar; provas, aliados e inimigos; caverna secreta; provação; recompensa; caminho de volta; ressurreição; retorno com o elixir.

A maioria das histórias tira o herói de um mundo comum e trivial e o leva a mundo especial, novo e estranho. Utilizarei esta formulação para reconhecer alguns dos elementos do texto dramático de Jô Bilac, que utiliza de estrutura simples e semelhante. O teatro se reafirma como um ponto de expressividade que parece nunca perder o seu lugar, principalmente por ser da ordem do encontro, da presença.

### ***1.3 Aspectos da escrita dramática e narrativa***

A utilização de elementos épico-narrativos sempre esteve presente no teatro ocidental, quebrando a linearidade dos enredos. A absorção destes elementos se propõe a criar uma narrativa própria para o teatro, mostrando a presença do autor no interior de

sua prática teatral (ABREU, 2011: 10-11). A voz narradora surge como presença importante para o entendimento da história, criando um espaço para a presença de diferentes perspectivas ao longo da narrativa criada. As atuais pesquisas ao redor do tema buscam um reequilíbrio entre tais elementos épicos e narrativos, sendo ambos de fundamental importância na criação teatral e na busca por restaurar a conexão entre público e espetáculo.

Os temas abordados por Luís Alberto de Abreu em *A restauração da narrativa* (ABREU, 2000) são de grande importância para entendermos o afastamento contemporâneo das narrativas teatrais e sua possível relação com a diminuição de público. O autor defende que toda experiência individual que transcorre para a formação do imaginário coletivo têm relação com a arte que se faz em um determinado tempo, especialmente a dramaturgia. Entre as questões colocadas, do afastamento do público e diminuição do foco na narrativa, está a de que o possível crescimento do isolamento do indivíduo de seu meio social teria aberto espaço para a predominância de um gênero textual de forte poder dramático e frágil apreensão do mundo real.

Esta questão decorre do fato de que os conteúdos narrativos em uma peça teatral não são apenas elementos estilísticos, e sua perda gera prejuízos para a arte teatral. Como bem destaca o autor: “Atualmente tomamos arte dramática como sinônimo de arte teatral, esquecendo-nos de que a arte da narrativa sempre teve lugar marcante na arte teatral” (ABREU, 2001: 9). É possível inserir, através de personagens narrativos, diferentes tempos e espaços na história, já que a narração pode inserir as diversas relações humanas (políticas, sociais e econômicas) na ação teatral.

Vale lembrar que teatro e literatura se unem e dialogam através do preceito básico de contar boas histórias, utilizando, para este fim, todos os elementos que lhes sejam possíveis. A representação cênica pode encontrar caminhos para a sua criação entre a ação e a palavra, o texto e o gesto, o drama e a narrativa, a reflexão e presença física. Percebo, ao longo deste projeto de diplomação, que o texto coloca-se como importante ponto de construção de uma história do teatro, que pode, através da palavra, mostrar-se como arte em constante mudança, transgressão e reconstrução de suas próprias características.

Por mim, colocam-se eles, o drama, o gesto e a narração, como elementos primordiais para a construção daquilo a que chamamos de teatro. Encontro, também na

escrita, a oportunidade de recorrer à formulação de novas técnicas e caminhos e colaborar para a não rigidez da representação clássica e tradicional, assim como já acontece em determinadas tendências e propostas das dramaturgias contemporâneas. A elaboração do texto dramático pode recorrer à escrita tradicional que busca por um enredo e pelo foco narrativo da história ou criar suas próprias experimentações de sentido e diálogo com o leitor/público.

Centro minha pesquisa e criação na possibilidade de um teatro onde o texto e prática teatral possam se apoiar mutuamente. Mais ainda, apoio-me nas possibilidades que a palavra guarda em apresentar, representar e fazer refletir a sociedade de seu próprio tempo. A respeito das múltiplas possibilidades de criação, destaco a fala de Jean-Pierre Sarrazac em *O futuro do drama* (SARRAZAC, 2006), quando afirma que “o drama moderno representa, a meu ver, uma das formas mais livres e mais concretas da escrita moderna (SARRAZAC, 2006: 8).

No teatro, é possível encontrar espaço para o exercício constante da criação de novos meios de escrita e interpretação. Escrever no tempo presente, seria assim, a possibilidade de não apenas registrar as mudanças de determinada sociedade, mas contribuir e intervir na transgressão e criação de novas formas. Entre a escrita da palavra para o espaço cênico, seja ela poética, dramática, narrativa ou uma categoria híbrida que se conecta entre todas as formas, é possível encontrar novos e eficientes meios para dialogar e incentivar a reflexão no público de seu tempo. O teatro tem o poder de construir mundos e dar corpo e forma a utopias. Além de promover novas realidades, carrega a possibilidade de revelar o mundo em que vivemos, como uma lupa de aumento, podendo ser espelho da realidade, mostrando que a vida como a vivemos pode ser modificada.

#### ***1.4 Possibilidades cênicas da narrativa***

Durante o processo criativo para a construção da personagem Isadora, interpretada por mim no espetáculo *Os Mamutes*, foi possível notar as dificuldades em cena e diferentes caminhos possíveis que surgem através de um texto narrativo apresentado nos palcos. As técnicas de interpretação utilizada por outros atores da montagem não pareciam ser suficientes para a plena realização do exercício cênico narrativo. Era preciso encontrar

um caminho que levasse ação à grande quantidade de palavras escritas, além de criar um jogo de cena, mesmo com a ausência de diálogos com outros personagens.

A narrativa cria a possibilidade de levar ao palco uma face mais profunda do personagem, que mostra, a partir da palavra, seus pensamentos, vontades e emoções. As narrativas de Isadora mostram diferentes possibilidades de interpretação, trazendo diferentes emoções a cada cena, explorando de maneira diferente cada bloco de texto. A ausência do diálogo direto com outro personagem amplia uma possível troca com o público, que passa a ser visto como elemento fundamental da cena.

A escrita contemporânea mostra-se a partir de diferentes caminhos e níveis de informações, enfatizando a vontade de autores de diversas vertentes a recriarem constantemente a escrita teatral. A busca pelo contato com o público aparece como ponto de destaque na presença das narrativas em cena, criando um espaço possível de maior interação e participação do espectador. É possível perceber, na criação desta escrita contemporânea para o teatro, a vontade de encontrar novamente a importância do espaço cênico na sociedade. O texto encontra-se agora em outro lugar, não como elemento de única importância ou como aspecto menor da encenação, mas como um ponto entre todos os outros que se conectam para a criação de um teatro efetivo.

## **Capítulo 2: NARRATIVA EM AÇÃO**

“O texto de teatro não imita a realidade, ele propõe uma construção para ela, uma réplica verbal prestes a se desenrolar em cena”, Jean-Pierre Ryngaert.

### **2.1 Jô Bilac – obra, influências e percurso dramaturgico**

Com mais de dez anos de carreira no teatro e tendo ultrapassado 20 textos montados, o dramaturgo Jô Billac é reconhecido por peças premiadas como *Infância, tiros e plumas* (2015) e *Conselho de classe* (2013). O espetáculo *Os Mamutes*, escolhido por nossa turma de diplomação para o projeto deste semestre, é resultado da primeira criação dramaturgica do autor que tinha, na época, em 2002, entre 18 e 19 anos. Suas montagens se caracterizam por mostrar certa frieza em seus enredos e personagens, o que não é diferente no texto citado neste trabalho.

O autor faz parte do grupo daqueles que ainda buscam entender o processo de produzir dramaturgia atualmente, experimentando novas possibilidades a cada texto. Bilac é um dos fundadores e integrantes da Cia. Teatro Independente, no Rio de Janeiro, onde conseguiu espaço para dar vida às suas criações contemporâneas. Em entrevista ao portal *Uai*, dos *Diários Associados*, o dramaturgo mostra que acredita na relação entre os diferentes elementos que compõem o fazer teatral para a criação de um bom jogo de cena, como é possível perceber a partir do trecho abaixo:

Para mim, é o que define um bom texto: aquele que pode proporcionar o jogo entre os atores, o espetáculo e o público. Um bom texto parte de uma boa provocação. O jogo bom não é aquele que seu time ganha de lavada. É quando você vê que está todo mundo suando, participando, interessado. Jô Bilac, em entrevista ao portal [www.uai.com.br](http://www.uai.com.br), em 2015.

Em outros espetáculos do dramaturgo, assim como em *Os Mamutes*, o teatro aparece como um espaço possível de resposta ao reflexo da sociedade atual, provocando experiências e possibilitando novas opiniões. É possível perceber em sua obra as características de um autor que busca os conflitos e as narrativas de seu próprio tempo, no lugar das grandes macroestruturas históricas. Com textos atuais e temas pertinentes para a sociedade contemporânea, o dramaturgo, ainda jovem, encontrou seu espaço de experimentação na criação teatral. Percebo na obra de Bilac uma das características essenciais do autor contemporâneo descritas por Jean-Pierre Ryngaert que destaca que o empreendimento teatral é feito de contradições e deve assumir sua função de espetáculo atingindo o maior público possível e, no entanto, manter sua função primeira de arte que denuncia e incomoda (RYNGAERT, 1998: 41).

Nesta perspectiva, nos colocamos na reflexão da dificuldade daqueles que buscam criar um espetáculo que provoque e crie a possibilidade de modificar estruturas e pensamentos, ao mesmo tempo em que não podem perder o seu contato com o espectador. A importância da inovação estaria ainda na experimentação de diferentes formas de escrita dramática. Para exemplificar a tentativa de inovação na obra do autor, cito o texto que impulsiona este trabalho, *Os Mamutes*. Nela, no início de sua carreira como dramaturgo, Jô Bilac utiliza a mistura entre diálogos e narrativas, entre a realidade crua e a imaginação infantil, o espectador acompanha a peça dividido entre o mundo

dos sonhos de Isadora e entre o dia a dia contemporâneo de Leon em busca de um emprego. Fantasia e cotidiano se misturam entre recortes de narrativa e dramaticidade.

Tive a oportunidade de conhecer e conversar com o dramaturgo Jô Bilac durante um pequeno curso de férias, para aprimorar o meu trabalho e pesquisa. O curso foi realizado em fevereiro de 2016 na Casa das Artes de Laranjeiras, com foco na produção criativa de diferentes gêneros da escrita e no cruzamento de linguagens. Bilac conduziu o curso com a presença de outros participantes e coube a ele levar o foco da palavra na criação dramática. Como ponto de partida para a criação escrita, entre os mais diversos gêneros e suportes, o autor nos lembra que bons personagens sempre contam boas histórias.

Logo no início de suas conversas com os alunos, Jô Bilac destacou: “Eu não sou Shakespeare, me desobedeçam, se apropriem do meu texto”. Com essa fala, o dramaturgo deu ênfase ao ponto de que seus textos podem e devem ser recriados e contextualizados de acordo com o tempo, espaço e realidade em que são montados. Essa questão coube perfeitamente ao atual processo de montagem do nosso grupo, que optou por utilizar um novo espaço para a continuação da montagem. Nossa peça seria recriada em uma casa localizada no Lago Norte, com personagens, cenas e cenários montados entre os jardins, corredores, janelas, árvores e uma piscina vazia. Nós nos apropriamos da história para transportá-la a um novo espaço livre, como aconselha o próprio autor.

Ainda durante o curso, Bilac destacou: “Escrever é uma tentativa de me organizar no abstrato”. Com essa fala, pude confirmar a criação entre realidade e fantasia que existe na peça *Os Mamutes*. Jô Bilac insere suas percepções de realidade entre o abstracionismo das fábulas clássicas *Alice no País das Maravilhas* (1865) e *Alice Através do Espelho* (1871), obras onde o autor buscou suas referências e inspirações para a escrita do espetáculo. Para Bilac, a dramaturgia atual é plural e diversa, possibilitando a criação dos mais diferentes contextos e jogos de cena. Ele lembra que é importante diferenciar os dois jogos presentes no espetáculo teatral: o jogo criado ainda no papel, durante a produção do texto e o jogo que acontece vivo, durante a representação das cenas.

“Para mim, a estrutura é muito forte. Eu só consigo escrever quando sei onde aquilo termina”. Com essa afirmação, Jô Bilac contou aos alunos do curso como funciona o seu processo de criação escrita, que costuma ser bem pensado e organizado

antes de ganhar seu rumo no papel. *Os Mamutes*, como bem lembra o autor, foi sua primeira dramaturgia escrita, ainda aos 18 anos, e mostrava todos os medos, anseios e revoltas de um homem que transita da adolescência para o mundo capitalista que envolve a fase adulta. Os personagens da peça são carregados de estereótipos e visões extremas da realidade, assim como costumam ser grande parte das ideias e pensamentos elaborados pelos jovens ainda na tenra idade.

O autor conta ainda que se isola durante seus processos de criação escrita, para conseguir foco e profundidade. Jô costumava criar quadros com estações do ano e relacionava diferentes palavras a cada estação. Para ele, as palavras têm temperatura, e, desta maneira, ele poderia criar seus textos utilizando palavras que transmitissem as diferentes temperaturas que ele gostaria de transmitir. Os pensamentos do dramaturgo podem ser exemplificados por algumas de suas falas durante o curso de Cruzamento de linguagens, ministrado em fevereiro de 2017, no Rio de Janeiro, como no trecho:

Para mim, o teatro não é o espelho da vida, ele o quebra. Em que lugar você, como autor, ilumina alguma questão do cotidiano? No teatro a vantagem é a de que ele está vivo, então enquanto aquilo faz sentido para você, você vai destruindo, construindo e reconstruindo. Eu gosto de procurar o risco, para quem escreve é fundamental experimentar, Jô Bilac, em entrevista para Isabella de Andrade.

## 2.2 Os Mamutes

“Nós precisamos hoje de um teatro que realize a fusão do social, do político e da psicanálise - não como vulgata, mas como um discurso sobre o inconsciente”. (Jean-Pierre Sarrazac, em entrevista para o jornal Estadão, março de 2012).

O primeiro trabalho escrito para teatro do jovem dramaturgo mostra referências do mundo pop, como a apresentadora infantil Xuxa Meneghel, as famosas redes de fast food de nosso tempo, o consumo exacerbado da carne e a presença de uma erotização precoce em programas televisivos. Refletindo as nuances de uma sociedade que alimenta crianças, jovens e adultos com uma quantidade cada vez maior de informações,

a menina Isadora mostra ideias e invenções que muitas vezes destoam à sua idade. Tal oposição, entre a figura infantil e o enredo absurdo (com toques de violência), criam uma atmosfera de estranheza no texto representado no palco. Com *Os Mamutes*, Jô Bilac foi indicado no Festival Internacional de Angra dos Reis (FITA), em 2012, como melhor autor.

Pode-se dizer que o espetáculo se coloca como crítica aos costumes de uma sociedade consumista e de uma infância prematura, preenchida por toques de perversidade. É possível aplicar aqui o conceito de rapsódia, criado e desenvolvido por Jean-Pierre Sarraza em *O futuro do drama*, no início dos anos 1980. A partir deste entendimento, a rapsódia corresponde ao gesto do autor rapsodo no sentido de costurar o espetáculo, através desta figura, que reúne os fragmentos do texto e cria uma relação entre o dramático e o épico.

Em *Os mamutes* é possível notar o desenvolvimento de diferentes fragmentos de história, que transcorrem em diferentes tempos e locais, costurados pela presença de um ator-rapsodo em cena, neste caso, dando voz à personagem Isadora. A escrita de Jô Bilac mostra ao espectador uma colcha de retalhos que se desenrola em uma montagem dinâmica, envolta por uma voz narradora, que se utiliza de elementos épicos e dramáticos. É possível dizer que a criação de um texto em fragmentos, como este, cria a possibilidade de outro caminho teatral. O que se busca é a presença de um teatro que quer renovação e se reinventa constantemente, além busca constante pela ruptura da escrita rígida e tradicional. É possível perceber o caráter atual e de diálogo contemporâneo levantado no texto de *Os Mamutes*.

O enredo se desenvolve a partir da chegada de um ingênuo rapaz do interior que busca a sorte na cidade grande e se depara com a possibilidade de emprego na multinacional *Mamute's Food*, uma empresa que domina o ramo da alimentação rápida e faz sucesso com seus hambúrgueres de carne humana. Os mamutes são pessoas sem muita relevância, que não fariam falta a ninguém. No reino da *Mamute's Food* os seres humanos se executam e se alimentam de si próprios. A metáfora coloca o espectador de frente às consequências do capitalismo desenfreado e do consumismo exacerbado

Jô Bilac destaca que, aos 18 anos, encontrava-se em pleno período de transição entre a adolescência e a idade adulta. A necessidade de se adequar em um universo que parecia injusto, consumista e perverso, levou o jovem autor a mostrar suas angústias



através de personagens que representariam os tipos sociais: os Gêmeos, gananciosos e rudes, colocam o trabalho e o dinheiro acima de tudo e de todos, simbolizando as grandes empresas capitalistas; a gorda, fruto de uma sociedade amparada pelo *fast-food* na base de sua pirâmide alimentar; Frenesi, a revolucionário que é corrompida pelo sistema e mostra-se uma traidora; Squell, ingênua e desligada, demonstra a rapidez, o sonho e a desilusão do primeiro amor; Shiva, a apresentadora infantil que detesta crianças e faz sua fama sob estrutura nada corretas, passando por cima de qualquer um que ouse atravessar seu caminho.

A história contemporânea é contada a partir de personagens estereotipados e caricatos, como: o menino ingênuo, a puta revolucionária, o casal aparentemente perfeito, o capitão que quer vencer acima de tudo e o absurdo do primeiro amor. Cada personagem cria a possibilidade de reconhecimento pelo público a partir de sua vivência social e mostra as passagens e transformações de Leon frente às decepções do mundo adulto. É possível perceber uma desumanização do rapaz, que perde a ingenuidade ao longo de seu percurso narrativo, simbolizando a transformação do adulto.

A pergunta principal para conduzir a história é: como você se torna um Mamute? Entre as possibilidades levantadas para se tornar um Mamute, estão: a presença de falta de caráter de um indivíduo, além da presença características vistas, socialmente, como fora do padrão. Outro ponto essencial para que alguém se torne um Mamute seria que esse indivíduo não fizesse falta a ninguém. Percebemos que os personagens mostrados como Mamutes na dramaturgia representam a caricatura de determinados desvios sociais: a mulher gorda, a falta de esperteza, a ganância por poder. Vale destacar que o dinheiro representa o grande poder que controla os acontecimentos e personagens em seus caminhos durante a história. O dinheiro qualificaria os personagens e os transformaria ou não em Mamutes, a depender de quanto poder eles detêm.

Ainda assim, o absurdo e o estado onírico se colocam a partir da percepção de que toda a história é contada (ou imaginada e vivida) pela personagem Isadora, ainda criança, criando outras possibilidades de entendimento e interpretação. Desta maneira, compreendemos que o texto de teatro não imita a realidade, ele propõe uma construção para ela, uma réplica verbal prestes a se desenrolar em cena. Assim, nos encontramos em um paradoxo, cheios de vontade de explicar os textos, mas admirando aqueles que não se mostram absolutamente e imediatamente como fáceis (RYNGAERT, 1998: 5).

O texto é construído a partir de momentos distintos, com a presença de momentos com características narrativas mais fortes, quando Isadora fala da história; e momentos com características dramáticas, onde os demais personagens dialogam e contracenam em seu próprio universo. Enquanto isso, Isadora dialoga com o público, criando sua gestualidade a partir dessa relação com o espectador. Estes momentos distintos ficam claros a partir da divisão entre personagens, já que Isadora aparece como uma contadora de histórias que mostra e vivencia aquilo que conta a partir de suas narrativas e, enquanto isso, os demais personagens aparecem com as características dramáticas de diálogos, em cenas distintas e conectadas pela presença de Leon.

Discutimos ao longo do primeiro semestre que personagens do livro *Alice no país das maravilhas* se relacionariam diretamente com a peça. Tivemos a ajuda de duas professoras de diferentes departamentos para auxiliar na discussão e chegamos a algumas conclusões conceituais. Entre elas, o fato de que um Mamute seria aquele que não é socialmente reclamado, que não tem sua ausência notada e não faria falta ao ser morto. A avó do personagem Leon fecha o ciclo criado no início da peça, representando um caso singular em relação ao coletivo do início. Se no começo da peça 123 mamutes são assassinados em um cinema, sendo que nenhum deles teve seus corpos reclamados por amigos ou familiares, no final, a avó de Leon é executada, completando a ideia do ser humano socialmente invisível, que não faz falta ao seu grupo.

O texto pode ser aproveitado para refletir personagens sociais, arquétipos e convivência em sociedade. A sede de poder seria o verdadeiro ponto motor que move toda a história da dramaturgia criada por Bilac. O texto mostra que o ser humano nasce com esse desejo de mandar e não ser mandado. Durante a peça percebe-se um processo de desumanização do personagem Leon. Enquanto isso, os demais personagens mostram que passam ou já passaram por processos de cooptação social, tendo sido desviados, subornados ou ausentados de sua própria moral.

### **2.3 Sonho e realidade em Os Mamutes – o processo**

No início de nossas pesquisas para a montagem, o grupo optou por ler coletivamente, em sala de aula, textos levados pelos integrantes da diplomação como sugestão de montagem. Apesar de meu desejo de produzir uma dramaturgia autoral em meu processo de formatura, desde o início o grupo decidiu por trabalhar com um texto

pronto, na tentativa de agilizar os trabalhos e não demandar tempo em processo de elaboração e criação de uma narrativa.

Levamos algumas sugestões, dentre elas, a elaboração de um projeto em cultura popular ou a adaptação para o teatro de uma obra cinematográfica. Por fim, a maioria dos alunos votou pelo texto pronto de Jô Bilac. Em um segundo momento, iniciamos o trabalho de mesa, com leituras dos textos e variação dos personagens entre os alunos. Desde o início, quando tive contato com o texto final escolhido, despertei meu interesse pela personagem Isadora. A questão das narrativas, a característica de contar histórias, a mistura de um tom jornalístico falacioso e a questão dos sonhos e imaginações de uma criança me atraíram em suas diversas possibilidades de trabalho.

Criamos a possibilidade de adaptar a personagem, transformando seus textos e anseios em diálogos entre dois irmãos. A ideia foi acatada por parte da turma e decidimos que Isadora seria feita por duas atrizes. A decisão permaneceu por algum tempo no início do processo, até que um dos alunos, por motivos pessoais, ausentou-se do trabalho de diplomação e Isadora novamente transformou-se em personagem singular. Com o início dos trabalhos de preparação de atores, desenvolvimento das personagens e ensaio de cenas, percebi a dificuldade de interpretar o único personagem narrativo e solitário do espetáculo. Os demais atores do grupo eram sempre divididos em duplas, trios ou pequenos grupos para ensaios e passagem de cena; enquanto isso, eu permanecia sozinha em meus ensaios, tentando aprofundar-me na questão do texto. A questão aqui colocada seria a criação de gestos e ações que possam acompanhar a narrativa em cena.

De frente com a grande quantidade de narrativas outro obstáculo foi colocado: como transpor para o palco, de maneira verdadeira e crível, as narrativas de uma personagem que entrava em cena solitariamente, alternando e dando pequenas pausas às cenas de diálogos dos demais integrantes? A decisão de que todos os atores permaneceriam em cena durante todo o espetáculo tornou o trabalho ainda mais difícil. Com intervenções e monólogos feitos entre as cenas dramáticas, Isadora permaneceria visível no palco durante toda a peça. O obstáculo aqui tornou-se a criação de sub-cenas e ações silenciosas, que fizessem pequenas interferências nos diálogos do palco, sem, no entanto, tirar a atenção dos intérpretes de cada cena.

Ao longo do processo, meu trabalho criativo permaneceu solitário e entendi a necessidade de um trabalho de direção e criação diferenciado para o ator rapsodo. Acredito que texto rapsódico demanda interpretação, presença de palco e trabalho prático diferenciado em relação ao texto dramático e, durante o primeiro semestre de nossa diplomação, este trabalho não foi realizado. Percebi que a ausência de um trabalho específico para as cenas narrativas e, a seguir, um melhor estudo de sua conexão em palco com as cenas dramáticas, criou um vácuo entre o enredo, dificultando a costura do espetáculo, que deveria ser melhor trabalhada para a personagem Isadora.

A narração aparece aqui como recurso utilizado por Jô Bilac para introduzir no palco a imaginação e a realidade, misturando o passado, através da narrativa, e o presente, através dos diálogos. Cria-se no espetáculo um universo que mistura fatos cotidianos que podem ter ocorrido em um tempo passado ou podem ser frutos da imaginação da menina. Isadora insere o universo e a trajetória dos personagens em cena, buscando um sentido para sua presença no enredo e mostrando as características de sua existência relacionada à existência da própria menina que cria.

O texto narrativo abre a possibilidade de transportar o espectador para o palco, criando uma relação de troca de olhares e quebra da quarta parede. O ator narra enquanto o público pode participar ativamente através de sua imaginação e do que lhe contam. Enquanto isso, o ator/narrador tem a possibilidade de relacionar-se com a representação dramática. Este ponto é destacado por Luis Alberto de Abreu em *A restauração da narrativa*, quando o autor afirma que, ao propor a partilha imaginativa de experiências humanas, o teatro narrativo solicita algo além da mera geometria estética (ABREU, 2013: 12).

A utilização destes recursos cria a possibilidade de quebra no desenvolvimento linear da história e, quando bem trabalhados, enriquecem o desenvolvimento do enredo no palco. A presença do personagem narrativo é tratada também por Nayara de Brito e Diógenes Maciel, que lembram a definição de Sarrazac para o conceito de impersonagens. Seriam impersonagens as que se aproximam mais da forma recitante que da dramática nos textos em que a narrativa épica se sobressai em relação à dramática. Estes, produziriam ainda solilóquios contínuos sobre os percursos erráticos, os cruzamentos, as alternativas, enfim, sobre suas próprias vidas, percorrendo-os continuamente (BRITO E MACIEL, 2013: 68).

As questões levantadas a partir da mistura de elementos épicos e dramáticos, utilizada em *Os Mamutes*, é ainda bem exemplificada por Brito e Maciel quando os autores destacam a definição de impersonagens como aquelas que surgem constantemente fragmentadas no texto, interrompidas por outro discurso ou figura cênica que assume a palavra, como no trecho a seguir:

Esse tipo de estrutura dispensa a unidade de espaço devido à fratura da própria noção de tempo. O épico instaura o presente e o espaço da representação enquanto narra a estória, que se encontra no passado, e o espaço fictício depende do ponto, do instante da estória que o narrador está contando. Abreu, em *A restauração da narrativa*, 2013.

A presença do ator-narrador, que fala em terceira pessoa, insere ainda um sentido maior de oralidade e imaginação em cena. Desde o início, optamos por realizar a peça em um espaço alternativo, fora do palco tradicional, devido a nossa vontade de experimentar a criação do espetáculo em um novo ambiente, com cenas externas e internas. Devido ao pouco tempo disponível para ensaios, decidimos que a apresentação do primeiro semestre seria realizada no próprio teatro da Universidade e utilizaríamos outro local na etapa seguinte, quando seria possível aprofundar as questões que permeiam o texto e recriar as cenas em novo espaço.

Decidimos por apresentar em uma casa no Lago Norte, onde mora uma das integrantes de nosso grupo. A casa parecia o cenário ideal para as apresentações, com jardins, um coreto, um salão para cenas fechadas e um ambiente noturno que ajudaria a colocar o público na atmosfera assustadora que escolhemos para dar vida ao espetáculo. Entre os jardins vivia até mesmo um coelho, nos remetendo ainda mais ao mundo onírico de *Alice no país das maravilhas*.

Iniciamos o trabalho de ensaios no lago norte e o grupo se mostrou animado e criativo com o novo espaço. Cada ator decidiu individualmente, e em grupo, que espaços estariam de acordo para o desenvolvimento de cada cena. Os alongamentos e jogos de aquecimento e concentração eram realizados nos jardins e decidimos que grande parte do espetáculo seria realizada em área externa, além disso, outra forte característica seria a criação de uma peça itinerante com os atores e com o público.

A partir da decisão de um espetáculo itinerante, nossos esforços e pensamentos criativos se voltaram para a ideia de que seria preciso criar um percurso confortável ao público e, ainda, que fosse viável ao espaço escolhido e pudesse representar bem cada cena e personagem. A dramaturgia textual do espetáculo nos pareceu extremamente viável para este tipo de produção, já que o texto é construído por diferentes cenas (onde determinado personagem protagoniza sua chegada e sua história) e pela presença de Isadora, que funciona como um fio condutor do texto. Isadora representaria, a partir de então, também um fio condutor entre as cenas físicas, ajudando a levar o público através dos espaços e mudar seu foco de atenção para as diferentes cenas.

Com esta decisão, entendi que seria preciso criar uma nova pequena dramaturgia para Isadora, que seria utilizada de maneira mais eficaz entre as cenas. Essa nova dramaturgia não precisaria ser, necessariamente, textual, podendo ser criada entre brincadeiras de criança, jogos de suspense, envolvimento com o público e triangulação entre os espectadores e demais personagens que surgiriam em cena. Acredito que com esse formato itinerante o público poderia perceber ainda mais a interferência de Isadora ao longo do espetáculo e sua posição de criadora ativa daquela história enquanto se desenvolvem as cenas.

Desta maneira, sonho e realidade, imaginação e mundo físico, poderiam se relacionar e se conectar de maneira ainda mais eficaz. Fizemos um ensaio noturno para conhecer as diferenças e possibilidades que a casa nos apresentava durante a noite e levamos algumas propostas de cena com a atmosfera que havíamos pensado para o espetáculo. A certeza daquele espaço físico não durou muito tempo e cerca de duas semanas após o início de nossos ensaios fomos surpreendidos com a informação de que, por razões pessoais, não poderíamos mais ensaiar e nos apresentar na casa do Lago Norte.

A partir de então, iniciamos uma saga pela busca de um novo espaço, em tempo rápido, que pudesse nos fornecer as características aproximadas daquela casa, com ambientes externos e internos, jardins e concreto. Descartamos novamente a possibilidade de apresentação em um palco tradicional, que parecia não abrigar nossas expectativas cênicas e atmosferas exteriores. O espaço alternativo ainda era nossa busca principal. O grupo chegou a se reunir para dois ensaios no Centro Olímpico da UnB, mas o lugar não se mostrou adequado.

A área verde era muito ampla e a distância entre os poucos espaços disponíveis e diversos era grande, o que tornaria excessivamente grande o caminho percorrido entre as cenas. A trajetória longa, a ausência de energia elétrica e de espaços fechados, além da impossibilidade de construir os pequenos blocos de cenas que havíamos previsto, levou o grupo a decidir por não utilizar aquele local. Nossa próxima possibilidade de experimentação apareceu a partir de uma lembrança ao Museu vivo da Memória Candanga e decidimos nos encontrar lá para o próximo dia de trabalhos.

Desde o início o Museu se mostrou um espaço extremamente receptível. Fomos bem-recebidos pela equipe que trabalha no local e convidados para uma visita guiada. Conhecemos o auditório, jardins, casas de antigos candangos, o espaço que já abrigou um hospital e atualmente guarda um acervo com a história de Brasília, uma grande alameda e um salão amplos estavam à nossa disposição para utilização em ensaios e apresentações.

Decidimos permanecer no local e logo nos empenhamos em visitar novamente cada pequeno canto do Museu para decidir o caminho trilhado pelos personagens durante a peça e pelo público. Apesar da vontade de utilizar todos os espaços possíveis do Museu, optamos por nos focar em um itinerário proposto a partir da ideia de reduzir o caminho percorrido a pé pelo público. As cenas se concentraram todas em uma das pontas do museu, utilizando dois espaços internos (auditório e salão), além de cerca de três ambientes externos. Nosso espetáculo seria construído a partir dessas possibilidades.

### *Capítulo 3: PERSONAGEM*

“Há algo de podre no reino do fast-food. Vamos investigar mais a fundo isso tudo, tacar lama no ventilador, rasgar o mapa. Eu sou Isadora faca no peito, meto o dedo na ferida e faço sangrar, porque comigo é assim, a faca é no peito”. Trecho de *Os Mamutes*, João Bilac.

A força narrativa dos textos de Isadora confirma uma tendência contemporânea descrita por Jean-Pierre Ryngaert em *Ler o teatro contemporâneo* (1998), de que os autores se colocam menos como contadores de histórias e mais como escritores que recorrem a toda a densidade da escrita. A personagem pode ser entendida como um alter-ego do autor, que se coloca em cena para demonstrar ao público como experimenta as novas sensações do mundo adulto. Entre a imaginação de Isadora, que reverbera nas ações do rapaz Leon, o espectador pode entender os desafios construídos entre a imaginação e ação física, a expectativa e a realidade, o sonho e a desilusão.

O meu processo para a construção da personagem passou por momentos de dificuldade durante o primeiro semestre de trabalho. As cenas trabalhadas em sala de aula eram programadas separadamente e, muitas vezes, por ser o fio condutor destes trechos de espetáculo, os momentos de ensaio com a personagem Isadora foram menos recorrentes. Tive dificuldades para encontrar o espaço cênico da menina, que deveria permanecer no palco ao longo de toda a peça, uma opção tomada coletivamente.

Por diversos momentos encontrei-me perdida entre as ações infantis da menina e as características adultas que reverberam de seu texto repleto de violência e sarcasmo. Seria preciso encontrar um ponto de equilíbrio entre a menina que escrevia e o desejo quase sanguinário da criança que imaginava mortes e hambúrgueres feitos de carne humana. A decisão coletiva por um figurino infantil (azul como o vestido de Alice), com um pequeno pedaço de saia rodada e forro de tule, me transportaram a um imaginário excessivamente doce e infantil, que reverberou em cena. Acredito que, durante a primeira fase de nosso trabalho, tive dificuldades em encontrar a versão cruel da criança e deixei que minha interpretação fosse tomada pelo lado lúdico e onírico.

Os *feedbacks* recebidos pela banca avaliadora após a primeira temporada de apresentações foram de grande importância para o grupo. Entendemos os erros cometidos na interpretação dos personagens e na estética escolhida para as cenas. O grupo se reuniu para repensar as decisões tomadas e entender que passos seriam dados a seguir. Os atores decidiram mudar alguns personagens do grupo, modificando a estrutura geral da peça, ao invés de apenas interferir nos comentários apontados pela banca. No ponto que me interfere, a turma decidiu coletivamente por duplicar a personagem Isadora, ou seja, a partir do semestre seguinte, ela seria interpretada por duas atrizes: Isabella de Andrade e Kyll Nunes. A ideia era enriquecer a personagem



que tanto interfere no transcorrer do espetáculo e dar maior vazão à suas características distintas: doçura e raiva, infância e sarcasmo, amor e medo, sonho e violência.

A partir de então outro desafio nos foi colocado. Seria preciso decidir de que maneira poderíamos modificar, incluir ou mesclar a dramaturgia criada por Jô Bilac para que o texto se adaptasse à nova configuração da personagem. Entre as novas propostas de cena surgiu a ideia de que Isadora poderia ter uma irmã gêmea, com quem dividia suas criações e aventuras; pensamos ainda na possibilidade de que a outra personagem seria um alter-ego de Isadora, que alternava com a menina seus instantes de raiva e doçura. Por fim, optamos pela ideia de que a nova atriz assumiria o lado mais perverso da menina, como um pedaço de sua própria consciência, que se manifesta em momentos diversos e acompanha Isadora durante toda a narrativa.

A nova personagem assume, a partir de então, um figurino igual ao de Isadora, mas com cores diferentes. Dividimos os textos para que a consciência influenciadora esteja presente em cena e, incentivada por essa ideia, Isadora assume ares maléficos quando quem assume o posto de fala é sua consciência em cena. Para encontrar os novos trejeitos e expressões de Isadora, recorri novamente ao livro *A construção da personagem*, de Constantin Stanislavisk. Entre os pontos que entendi como primordiais para esta construção estão: a expressividade do corpo e a acentuação da palavra expressiva.

Apesar de não desejar que seu material escrito se tornasse algo como uma bíblia da interpretação, aprisionando atores em modelos de criação fixos, Stanislavisk nos deixou um amplo material de estudo e facilitação de trabalho. Para encontrar a melhor expressividade de meu corpo como atriz em cena, eu recorri aos métodos que ensinam a treinar o corpo físico para que seus movimentos em cena pareçam sempre os mais fáceis e naturais possíveis. A preparação aeróbica e condicionamento de flexibilidade criariam em mim a possibilidade de encontrar a rapidez e facilidade de movimentação das crianças. Inspirei-me também na movimentação dos gatos, ágil, flexível e sempre pronta para uma fuga rápida.

Desta maneira, Isadora se colocaria em cena como um personagem sempre em alerta, pronta para contar trechos de sua história imaginada e, a seguir, correr para pontos de fuga e esconder-se do espectador que a observa. Para este propósito, me empenhei com mais dedicação nos exercícios, que colocariam o meu corpo em bom

funcionamento e com grande capacidade de controle. Stanislavisk diria que “O ator deve mover-se com uma facilidade que aumente a impressão criada em vez de distrair o público dessa impressão. Os exercícios contribuem para tornar a nossa aparelhagem física mais móvel, flexível e até mais sensível” (STANISLAVISK, 2012: 71).

Enquanto isso, o estudo mais focado nas frases e palavras que compõem o texto cria a possibilidade de enriquecer as falas de Isadora, compostas essencialmente por monólogos e textos narrativos. A ênfase nas palavras corretas, ponto fortemente proposto por Stanislavisk em seu livro, cria a possibilidade de um texto que, mesmo grande e sem diálogos, não se torne enfadonho ou monocórdio ao espectador. A ideia, a partir destes estudos, era pontuar a palavra mais importante de cada frase e dinamizar os monólogos. Essa diferenciação de ritmos e tons ao longo das falas de Isadora foi um dos pontos abordados pela banca avaliadora após as apresentações do primeiro semestre. Neste aspecto, nossa professora e diretora Rita de Cássia, tem me trazido grande auxílio, com observação atenta da minha presença cênica e dicas de como diferenciar melhor o som e o ritmo de cada frase.

Desta maneira, este deveria se tornar um dos meus focos de estudo. Alinhados corretamente, corpo físico e voz expressiva, criam a melhor situação possível para que cada ator transmita ao público de maneira clara e eficaz aquilo que pretende. Stanislavisk destaca que “a gente não pode desperdiçar levemente as acentuações! Uma ênfase mal colocada distorce uma palavra ou aleija uma frase, quando deveria, antes, valorizá-la” (STANISLAVISK, 2012: 207).

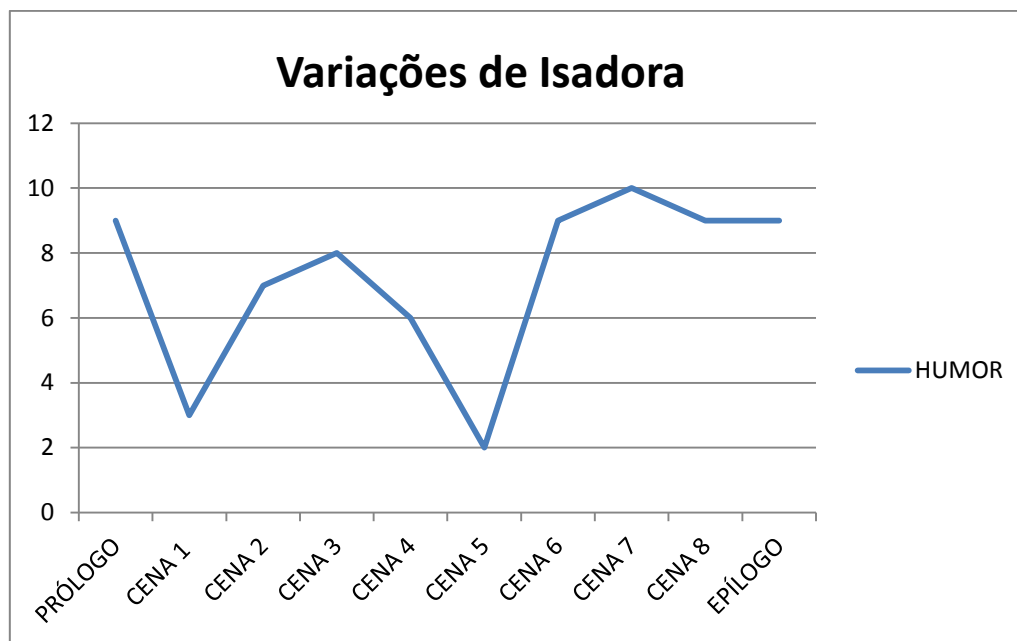
### **3.1 Isadora e o fio condutor da história**

A estrutura de nosso espetáculo construiu-se a partir da ideia de um musical-*trash* e, desta maneira, cada personagem teria sua própria música de cena. Para escrever a canção de Isadora optei por não utilizar verbos, brincando com a estrutura de escrita da personagem, que se mostra diferente dos outros personagens ao longo do espetáculo. Para o ritmo, pedi que a equipe responsável pela produção sonora criasse uma base ao som de um blues, que me lembrava da personalidade forte, com pontos de autoridade e liderança da menina que conduz a história. Com a letra da música, que é cantada antes do início da primeira cena, tentei apresentar a personagem ao público.

### Letra da canção de Isadora :

“A carne no corpo, desejo voraz. No estômago um soco. Na pele um sopro, morreu sem sinais. Uma faca no peito, a escrita sagaz. Um furo no olho, a garganta no osso. Um tempo eficaz”. (Letra: Isabella de Andrade)

Isadora se destaca como um fio condutor da história e, desta maneira, eu acredito que ela tenha seu humor influenciado por cada personagem que aparece em cena. A menina anuncia como um arauto cada entrada que virá a seguir. Com pequenos monólogos, Isadora conta ao público um pouco do que virá. O início de quase todas as suas falas é precedido por três palavras que classificam a atmosfera e o humor que vai reger a cena seguinte. O humor da personagem oscila muito ao longo do espetáculo e, apesar da dificuldade em quantificar e qualificar sensações, esbocei um gráfico para demonstrar o quanto a personagem se modifica ao longo da peça, entre o medo e o riso, a ansiedade e a paixão, a curiosidade e a tristeza.



Com o gráfico acima exemplifico as variações de humor de Isadora ao longo de alguns blocos de cena do espetáculo. O gráfico sobe ou desce de acordo com a intensidade subjetiva do humor da personagem em cada cena. Para construir as variações, levei em conta a relação com os personagens que aparecem na cena seguinte, as emoções que se mostram nas cenas desses personagens e como elas afetam o imaginário de Isadora. Essa diversidade ocorre porque Isadora emprestaria à cena o

humor que sente naquele momento e, ao mesmo tempo, seria influenciada pelos sentimentos que apreendem a partir de sua própria imaginação.

É uma via de mão dupla. Coloco o Prólogo e Epílogo na mesma linha quantitativa, de número 9. Acredito que em ambas as cenas, que marcam o início e fim do espetáculo e são protagonizadas por grandes monólogos de Isadora, a menina se encontra em êxtase por contar a sua história. A personagem seria tomada por um misto de ansiedade, expectativa e vontade de criar.

A cena de número 5, qualificada com o humor mais baixo do gráfico, seria aquela em que Leon se encontra bêbado (p. 60), com sentimento de abandono, medo e raiva pelos acontecimentos anteriores. Isadora inicia a cena com as palavras: “Delírio! Fracasso! Pressão!” Enquanto isso, a cena de número 7 (p. 69/70) foi qualificada com alteração de humor mais elevada. Essa cena, que acontece após a cena de encontro e paixão com Squel (quando o gráfico já começa a subir), marca a chegada do homem 1 e homem 2, que tentam abater a Gorda, considerada um Mamute. Isadora inicia a cena ressaltando a chegada dos homens e, a seguir, a menina interage com os personagens em cena pela primeira vez no espetáculo. Ela fala com a Gorda e seu êxtase em cena é evidente até culminar na morte de Squel. Sendo assim, acredito que a mistura de sentimentos é grande neste ponto da peça, colocando a menina em seu ápice de sensações.

Na Cena 1, que seria aquela em que acontece a chegada dos gêmeos (p. 22), acredito que o gráfico também se encontra em um momento mais baixo de humor. A menina já apresentou sua história, com suspense e ação, durante o prólogo, e agora acompanha o desenrolar dos primeiros acontecimentos. A seguir, entra em cena o Capitão Men (p. 36), que é apresentado ao público e causa a primeira reviravolta do espetáculo, fazendo subir o gráfico de sensações de Isadora, que agora se encontra ansiosa com sua própria imaginação. O espetáculo segue sua narrativa com a Cena 3 (p.41), quando Jerry e Wendy protagonizam a descrição de um típico casal capitalista. O gráfico chega a um ponto alto, pois, a cena se concretiza com a morte da dupla, que se agride mutuamente na tentativa de qualificar seu par romântico como um mamute.

Temos ainda a cena 4, com a chegada de Frenesi, Lola e Pablo (p. 49), quando Isadora e Leon presenciam o desenrolar de novos acontecimentos e personagens, que mudarão o curso do espetáculo nas últimas cenas. Na cena 6, aumento novamente o

gráfico de oscilação de humor pela chegada de Squel (p. 63) que desencadeia no espetáculo, pela primeira vez, os sentimentos de amor e paixão.

As sensações de Leon estariam relacionadas com a imaginação de Isadora e, desta maneira, a menina também alcançaria um pico de sensações neste instante. A chegada de Shiva Moon (p. 73/74) completa o ponto mais alto do espetáculo, quando personagens e espectadores se encontram dentro da Mamute's Food, frente a frente aos seus mais ambiciosos planos, desejos e todo o tipo de fome.

### **3.2 O trabalho do ator rapsodo**

Como dito anteriormente, entre as maiores dificuldades que encontrei em meu percurso de criação cênica para a peça *Os Mamutes*, está a apropriação plena dos textos enunciados por Isadora, que me coloca na posição de ator-rapsodo, experimento que ainda não havia podido ter anteriormente. Para entender melhor os artifícios que poderiam ser utilizados como facilitadores de minha performance, pude estudar alguns artigos de Nara Keiserman, doutora em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, a respeito do teatro gestual narrativo e suas características.

A gestualidade presente nesse tipo de teatro é o aspecto pesquisado e trabalhado com mais intensidade por Keiserman, que destaca: “Permanecem no foco investigativo: o processo interno que permite que a performance seja um ato de desnudamento do ator e ainda a qualidade gestual deste ato, sempre articulado, por algum tipo de cruzamento, com o texto verbal” (KEISERMAN, 2009: 2).

Keiserman destaca ainda quatro dos principais princípios que norteiam a investigação para a interpretação de um ator rapsodo, sendo eles: a ideia de reprodução do real, a necessidade imperiosa da fabulação, a hierarquia no uso dos recursos teatrais e a ligação intrínseca entre textualidade verbal e gestual. Pensar nesses princípios como ponto de investigação para o meu trabalho em cena, tornou possível enxergar com mais precisão as nuances e características que, como atriz, eu poderia emprestar à Isadora.

A criação de uma gestualidade mais marcante, que dialogue de maneira mais eficaz com o texto da menina narradora, tornou-se o principal foco de estudo a ser trabalhado dentro e fora de cena. A questão dos procedimentos gestuais, como apontada pela pesquisa de Keiserman, *Processos formativos do ator, teatro narrativo e gestualidade*, deveria ganhar ênfase, por serem estes a sustentação da

fisicalidade/presença do ator no palco. Ganhariam ainda, suma importância, a fricção constante entre cada ator e seu personagem, e ainda entre atores, com a possibilidade de criação desarticulada entre texto e movimento.

Esse trabalho entre atores foi observado e descrito por Keiserman em sua pesquisa, na busca de entender os melhores caminhos e técnicas propostas para o teatro gestual narrativo. De agosto de 2006 a julho de 2007, a professora e pesquisadora ocupou-se em estudar as questões trazidas pelo seu grupo de bolsistas, a respeito entre os atores e a literatura transgressora selecionada para o desenvolvimento do estudo. Os trabalhos foram feitos a partir dos movimentos gestuais dos atores, pesquisa de locomoção e experiências com impulso e ações de cena. Todas as etapas eram acompanhadas por uma fala narrativa conectada com aquilo que o ator faz, aquilo que o outro ator faz e aquilo que o ator imagina que possa fazer. São no mínimo duas camadas de ação, verbal e gestual. O acontecimento cênico que se processa a partir de então pode re-significar cada movimento. O que permanecia em foco era o processo interno, “que permite que a performance seja um ato de desnudamento do ator e ainda qualidade gestual deste ato, sempre articulado por algum cruzamento com o texto”. (KEISERMAN, 2009) A relação com a presente pesquisa pode ser melhor entendida no trecho a seguir:

Os eventos teatrais produzidos pelos atores proporcionaram uma visão da atuação rapsódica desvinculada do relato de acontecimentos. A pesquisa vinha trabalhando tendo como referência o épico teatral, e nele mantendo algumas das conexões e princípios trazidos pelo teatro brechtiano, como a utilização de graus de distanciamento, a atitude de personagem narrador, a elaboração de subtexto sob a forma de comentários. O não compromisso com a representação fez com que em momento algum os atores pesquisadores fossem tentados a executar qualquer ação de caráter ilustrativo. (KEISERMAN, 2009:305).

Todo o trabalho realizado durante o primeiro semestre tem sido aproveitado e aprofundado na segunda etapa de nosso processo. No entanto, como dito anteriormente, minha pesquisa cênica agora conta com novos elementos, já que a personagem Isadora

passa a ser interpretada por duas atrizes. As questões do ator rapsodo ganham ênfase, principalmente, em meus momentos mais solitários em cena. Enquanto isso, eu posso experimentar novos caminhos com a personagem, a partir de diálogos com a segunda Isadora e criação de novos jogos e ações em cena. A decisão de duplicar a personagem narradora enriquece minhas possibilidades como atriz, tornando-me possível trabalhar a interpretação a partir do texto narrativo e a criação de performances com ação de troca entre personagens e diálogos em cena.

São diversas as camadas de textualidade e gestualidade possíveis em cena, me permitindo, como atriz, experimentar diferentes estilos e gêneros, sendo que tudo passa pela ambientação da mesma atmosfera de suspense e terror em que se cria o nosso espetáculo. Como bem destaca Nara Keiserman em seu *Teatro gestual narrativo*, é importante que o processo interno do ator permaneça no foco investigativo, possibilitando que a performance seja um ato de desnudamento em cena e que sua qualidade gestual esteja sempre conectada com o texto verbal de alguma maneira.

Outra escolha de interpretação feita por mim, por Kyll Nunes e pelo restante do grupo é a de que Isadora, como condutora de toda aquela narrativa, utilizaria bonecos para representar os personagens que se desenvolvem em cena. Durante o primeiro semestre experimentei a brincadeira com bonecos apenas durante a cena e Lola Blair e também na de Jerry e Wendy, quando utilizava uma Barbie e um Ken para representar os movimentos coreografados feitos pelo casal no palco. Em nossa segunda etapa do processo, decidimos por confeccionar ou encontrar bonecos semelhantes aos personagens do texto. A ideia é que Isadora possa manipular essas pequenas e grandes marionetes ao longo de todo o espetáculo, interferindo nas cenas quando possível e deixando claro ao público que é a grande criadora e manipuladora de toda a história que transcorre em cena.

Em nossas últimas pesquisas de cena e personagem decidimos que Isadora ganharia uma consciência viva em cena, a personagem Doraísa, interpretada por Kyll. Desta maneira, a ideia é mostrar ao público que a menina cria a história enquanto se influencia por seu próprio inconsciente. Doraísa foi uma escolha dramática para colocar em cena o lado mais sanguinário de Isadora, que apresenta um crescente ao longo do espetáculo. As duas personagens passam a intercalar os blocos de textos narrativos e dividem suas falas a partir daquilo que seria contado e imaginado ou

mostrado diretamente ao público, como se a consciência da menina agisse praticamente dentro de seu próprio imaginário, que é o mundo mostrado ao público durante a peça.

### 3.3 Outros desdobramentos

Ao estudar com mais afinco o texto de Jô Bilac encontramos fortes tendências contemporâneas e um importante diálogo com fatos sociais e políticos de nossa atualidade. Apesar de alguns elementos ficarem datados com o passar dos anos (como tecnologias que caíram em desuso ou programas de televisão que eram parte essencial da cultura pop na época de criação do texto), outros temas alcançam a atemporalidade. É possível traçar um panorama com o texto de *Os Mamutes* e o texto *Arte, Biopolítica e Resistência*, da Revista brasileira de estudos da presença, por Carmina André (2001).

Em seu artigo, Carmina reflete sobre as possibilidades da criação artística como elemento de resistência frente às políticas sociais impostas no dia a dia. Entre os elementos apontados está a presença do trabalho tradicional como ponto obrigatório a qualquer indivíduo, colocando os seres humanos em situação de não decisão frente às suas próprias existências. É isso o que acontece com o personagem Leon. Ao tornar-se adulto, o jovem se encontra frente a frente com as necessidades de uma sociedade cruel e homogênea, que o empurra para a busca desenfreada por um emprego formal e estável. Essa permissividade dos seres humanos em relação às suas experiências transformaria os mesmos em seres fracos, inibidos em suas capacidades e decisões, sujeitos obedientes e incapazes de refletir sobre seus próprios atos.

Essas reflexões são facilmente apontadas e comparadas às atitudes de Leon, mostrando que o texto de Bilac carrega características de resistência política e vontade de transformação social. Esses elementos podem ser reconhecidos no texto de Carmina em ideias trabalhadas como no trecho a seguir, que poderia resumir, em ideias gerais, os principais temas trabalhados em *Os Mamutes*:

“Tenho observado que, de fato, não estamos sabendo cuidar de nós mesmos. Os corpos dóceis da obediência, de que falava Foucault, já constituem uma realidade na contemporaneidade. A vigilância e a punição foram interiorizadas. Vivemos na sociedade do controle, como afirmam os pensadores pós-modernos. Não estamos sendo educados nem nos educando para sermos capazes de refletir sobre nós mesmos. O sujeito



produzido pela sociedade de controle, em nós, é uma identidade incapaz de escolher por si o que lhe faz mal e o que lhe faz bem. As identidades produzidas pela sociedade do controle são representantes da máxima que diz: o trabalho dignifica o homem, entendendo o trabalho como meio de ganhar o sustento no sistema capitalista. Essa identidade do trabalhador é uma representação que deseja se fixar. Desesperada, corre atrás do futuro, tal como o burro anda com a cenoura pendurada à sua frente.” (ANDRÉ: 428)

O que se pode afirmar, a partir desses pontos, é que o texto de Jô Bilac, enquanto produção contemporânea jovem, autoral e inédita, coloca-se entre importantes meios de resistência artística. Uma peça que trabalha temas sociais com essa relevância cria a possibilidade de despertar entre espectadores, atores, diretores e demais integrantes dessa repercussão, a lembrança de que novos meios de criação, experiência e vivência social são sempre possíveis. O teatro se coloca aqui como um palco que reflete e amplia o mundo a que pertence. Um espelho social, que a partir de sua reprodução cria diferentes ideias de resolução para um problema, seja ele político, social ou filosófico. A arte é o espelho do que somos.

### **Considerações finais**

Acredito que tenha sido enriquecedora a experiência de encontrar um elo que conectasse a personagem Isadora, seus textos narrativos, um espetáculo que levanta questões sociais e minha experiência com a palavra e a dramaturgia no teatro. Pude aprender os diferentes desdobramentos possíveis que se criam a partir de uma mesma narrativa em cena e iniciei novos estudos a cerca de técnicas que permeiam a minha interpretação e a minha presença em cena.

Concluir o ciclo de aprendizado em Artes Cênicas tendo como base uma personagem que conectava cenas coletivas e se aventurava por caminhos mais solitários entre o espetáculo, me mostrou a importância de se saber trabalhar a partir da própria pulsão criativa. Isadora falava consigo mesma, conversava com o espectador e com os acontecimentos de sua própria imaginação. É árduo o trabalho do ator que encontra um personagem em ausência de diálogos, principalmente quando este se insere em um contexto preenchido por textos dramáticos e diálogos ao seu redor.

O encontro com a possibilidade de criação a partir de técnicas do ator rapsodo me mostrou novas técnicas e caminhos para a presença no palco. Além disso, pude me encontrar com dificuldades pessoais frente a grandes textos narrativos e a necessidade de desvincular, no espaço teatral, tais textos da característica unicamente narrativa e contadora de histórias. Isadora me colocou frente a frente ao meu ponto de maior interesse no teatro, as palavras, e ainda assim, mostrou o quanto esse terreno precisa de atenção, cuidado e treino específico para funcionar em cena. O teatro precisa mostrar e não apenas dizer.

Enquanto isso, o texto despretenso e jovial de Jô Bilac, me encaminhou novamente a um imaginário onírico e sonhador do fazer teatral, que acredita em sua própria capacidade de proporcionar mudanças. Em *Os Mamutes*, Jô leva ao palco a certeza convicta de um jovem dramaturgo que quer mostrar, destacar e criar mudanças a partir dos problemas que ele mesmo vivencia. Os vícios e mazelas de uma sociedade que o assusta, enquanto garoto, fornecem material criativo para a produção de um texto que pretendia discutir e argumentar aquele velho mundo novo que se colocava diante de seus olhos no início da vida adulta. Bilac quer fazer refletir, quer possibilitar mudanças. É nesse contexto que seus personagens caricatos ganham ares de contestadores políticos e transformadores sociais. A arte não é apenas um espelho, ela é a própria realidade.

## Referências bibliográficas

- ABREU, de Alberto Luis. **A restauração da narrativa**. O percevejo, n. 9, 2000.
- ANDRÉ, Carminda. **Arte, biopolítica e resistência**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, v.1, n. 2 – Porto Alegre, 2001.
- BILAC, Jô. **Os Mamutes**. 1 ed. – Rio de Janeiro, Cobogó, 2015.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. 14.ed. – São Paulo, Pensamento, 1989.
- CARROL, Lewis. **Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através do espelho e o que Alice encontrou por lá**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. 1.ed – Brasil: Zahar, 2010.
- KEISERMAN, Nara. **Teatro gestual narrativo**. Sala Preta – Revistas Usp. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – São Paulo, 2009.
- MOTA, Marcus. **Dramaturgias – Uma nova revista?**. Revista do Laboratório de Dramaturgia – LADI – UnB – V. 1, Ano 1 – Brasília, 2016.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução: Andréa Stahel M. da Silva. Martins Fontes – São Paulo, 1998.
- SARRAZAC, Pierre-Jean. **O futuro do drama – escritas dramáticas contemporâneas**. Campo das Letras – Portugal, 2006.
- VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor – estrutura mítica para escritores**. 3.ed. – Aleph, São Paulo, 2015.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Civilização Brasileira – Rio de Janeiro, 2012.
- Portal Uai** (consultado em 10 de janeiro de 2017):  
<http://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2015/08/08/noticia-e-mais,170440/jo-bilac-celebra-uma-decada-de-carreira-com-sete-pecas-pelo-pais.shtml>
- Jornal Estadão** (consultado em 9 de janeiro de 2017):  
<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,teorico-jean-pierre-sarrazac-defende-sobrevivencia-do-teatro,848271>

## **Apêndice**

### **Entrevista com o dramaturgo Jô Bilac**



#### **10 Com o dramaturgo Jô Bilac, durante curso no Rio de Janeiro**

Por Isabella de Andrade durante um curso de escrita em fevereiro de 2017, na Casa das Artes de Laranjeiras (CAL).

#### **Quando decidiu que trabalharia no teatro através da escrita e como foi essa descoberta?**

Eu nunca pensei em ser ator, sempre gostei de escrever. Sempre achei que seria um romancista, algo assim. Na adolescência, através de amigos, me aproximei do teatro e descobri a profissão do dramaturgo. O teatro está nesse lugar, no cruzamento com a literatura dramática. Fiquei encantado com isso e fui fazer uma escola de teatro chamada Martins Penna, lá eu poderia me aproximar do pessoal de teatro, conhecer os dramaturgos e, quem sabe assim, começar a escrever para teatro também.

**Em que momento pessoal estava quando escreveu Os mamutes e o que queria falar ao público com a peça?**

Os Mamutes foi a minha primeira peça, escrevi com 18 anos e acho que era uma fase de escolhas, atingir a maior idade. Quis fazer uma reflexão sobre isso e o que isso significava filosoficamente e socialmente. Era como entender a responsabilidade dos seus atos, agora de forma real. Os Mamutes veio muito nessa tentativa de organização de um novo mundo e o que viria pela frente com essa maioridade e todas essas expectativas que cercam a vida e o futuro de um adolescente. Perspectivas de emprego, mercado, futuro, amor, filosóficas, familiares. Acho que a peça fala sobre isso, essas expectativas sobre o futuro de forma ainda muito romântica com o protagonista e como ele vai amadurecendo com o processo doloroso e maravilhoso da vida.

**Como foi o processo criativo da personagem Isadora? Por que motivos ela aparece como criança e carrega um discurso adulto?**

A Isadora é como uma narradora, ela tem quase essa função do corifeu, desse personagem que faz uma ligação com público e a história que está sendo contada. Nesse sentido Os Mamutes tem essa quebra da quarta parede, tem esse lugar que a Isadora é como um mestre de cerimônias. O fato dela ser criança, isso foi uma leitura junto com a Inês Viana, que sugeriu, eu analisei então mexi no texto dela, fui recriando a Isadora. Ela foi uma recriação, desde o primeiro texto, quando eu escrevi com 18 anos ele demorou 10 anos para ser montado e então eu pude revisitar o texto. Muita coisa tinha mudado em 10 anos, a internet tinha crescido muito, eu precisava dar uma repaginada e algumas coisas mudaram. A referência à internet ficou mais direta, antes era mais com a MTV e mudou também a Isadora, que era uma personagem adulta e virou uma criança, talvez por essa brincadeira do olhar de uma criança contar uma história violenta. A peça é violenta mas com a perspectiva da criança e da própria narrativa, a história ganha ares fantásticos, tem um realismo fantástico, um lado lúdico nesses personagens.

**O que mudou no seu trabalho como escritor desde a criação de Os Mamutes (aos 18 anos) até os dias atuais?**

Acho que o que mudou no meu trabalho como escritor de lá para cá é que talvez naquela época Os Mamutes era muito referenciado ao universo do Lewis Carroll, cada personagem correspondia a um personagem de Alice Através do Espelho. Talvez por eu estar no começo da minha escrita, essas referências eram tão forte. Hoje em dia essas referências são mais simbióticas, a antropofagia é maior. E atualmente também não

escrevo peças com tantos personagens, acho que isso muda muito, quando a gente começa a escrever não tem tanta noção da dificuldade que é montar. Os Mamutes é um dos meus textos mais montados, tenho visto ele ser montado por muitas turmas de formatura e a cada montagem ele vai se re-significando, isso me deixa muito feliz como autor.

### **Qual a melhor maneira de trabalhar a narrativa em cena?**

Eu acho que trabalhar a narrativa junto com diálogos... tem várias formas de se solucionar isso, tem muito a ver com a própria direção.

### **Como trabalhar os monólogos narrativos de Isadora sem cair na contação de histórias?**

Eu acho que para não cair na contação de histórias é preciso reconhecer duas coisas fundamentais: uma coisa é estar contando histórias sem a construção de personagens, mas a partir do momento em que a personagem da Isadora é construída, ganha outra roupagem. Tem a ver não somente com a história, mas com a história que aquela personagem está contando. É importante a personalidade dessa pessoa que está contando.

### **Qual seria o seu texto preferido escrito para o teatro? O que você busca transmitir ao público através de seus textos?**

É difícil escolher um texto preferido, pois cada espetáculo reflete um momento de buscas, reflexões, parcerias. Mesmo aqueles textos que hoje já não façam mais sentido para montar, foram importantes naquele momento da escrita. Eu acho que busco nos espetáculos uma comunicação com o público sobre conflitos e iluminações em comum. Eu acho que o que nos difere como ser humano já está muito claro, seja pela cor, pelo credo, pela língua, então como escritor eu procuro ver o que nos aproxima como seres humanos. E assim, a partir dessa aproximação a gente possa transcender, mesmo em uma realidade tão dura. Talvez seja essa a minha busca.

### **Como é a sua construção criativa para a escrita?**

A construção de um texto é muito particular, se difere muito. Eu não tenho uma fórmula, uma forma de escrita, procuro ser muito sensível aos parceiros e acredito que cada um tenha uma forma de criar. Procuro estar muito sensível a essa criação e estar sempre aberto para o diálogo.

**Para você, quais são os principais meios e caminhos da dramaturgia contemporânea?**

Eu acho que a dramaturgia contemporânea está muito forte sendo representada pelos grupos. Vejo que a maioria dos dramaturgos atualmente acaba tendo um grupo, eu mesmo vim de um grupo também. Esse é um caminho muito forte, acaba sendo um desejo coletivo de voz. Mas, é claro, muitos escritores não têm grupos de teatro e preferem trabalhar de outra forma, há vários caminhos. Gosto muito dessa pluralidade de vozes.

**Quais seriam as características essenciais presentes em um bom texto teatral?**

Eu acho que a principal característica de um bom texto de teatro é a força do que um autor quer dizer. É muito difícil começar a escrever ou defender qualquer história se você não tem nada a dizer. Se o desejo que você tem sobre aquela necessidade de dizer, acho que aquele texto, de uma forma ou de outra, vai desabar, por essa fragilidade da força do que o autor quer dizer. Independente de qualquer coisa é necessário ter essa força de desejo sobre o que se quer dizer.

## **Anexo**

### **Música da personagem Isadora:**

A carne no corpo, desejo voraz.

No estômago um soco

Na pele um sopro, morreu sem sinais.

Uma faca no peito, a escrita sagaz.

Um furo no olho

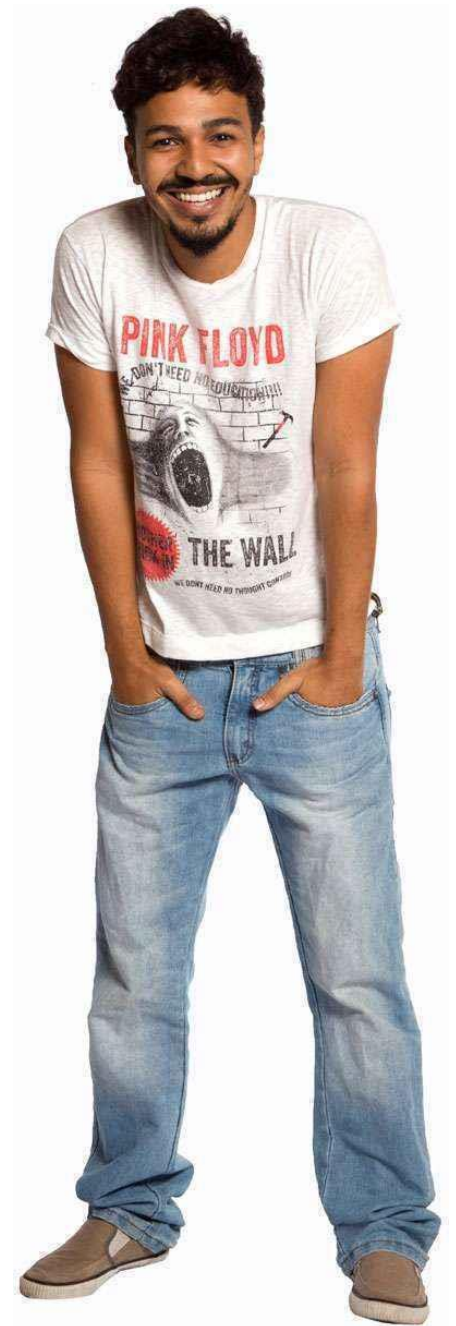
A garganta no osso

Um tempo eficaz.



## Obras do autor no teatro:

2016 - Arara Vermelha ( 5X Comédia)  
2016 - Flor Carnívora (Ocupação Rio Diversidade)  
2016 - Fatal (parceria com Pedro Kosovsk e Márcia Zanelato)  
2016 - Fluxorama 2  
2016 - Enterro dos Ossos  
2015 - Infância, Tiros e Plumas  
2014 - Beije Minha Lápide  
2013 - Fluxorama 1  
2013 - Conselho de Classe  
2013 - Petit Monstre  
2013 - Caixa de Areia  
2012 - Cucaracha  
2012 - Os Mamutes (**A primeira montagem foi em 2012, sendo que a peça foi escrita pelo autor em 2002**)  
2011 - Não é Mera Coincidência  
2011 - O Gato Branco  
2011 - Alguém Acaba de Morrer Lá Fora  
2011 - Serpente Verde Sabor Maçã (parceria com Larissa Câmara)  
2010 - O Matador de Santas  
2010 - Savana Glacial  
2009 - A dona do fusca laranja ( Performance em parceria com Camila Rhodi)  
2008 - Limpe Todo O Sangue Antes Que Manche O Carpete]  
2007 - Cachorro!  
2007 - Viagem (parceria com Miguel Thiré e Mateus Solano)  
2007 - Desesperadas  
2006 - *Bruxarias Urbanas*



Créditos: Fábrica de  
Imagens/Divulgação

## Imagens



Em cena como Isadora, no 1º semestre



Caracterizada como Isadora no 2º semestre (Foto: Bruno Pupe)

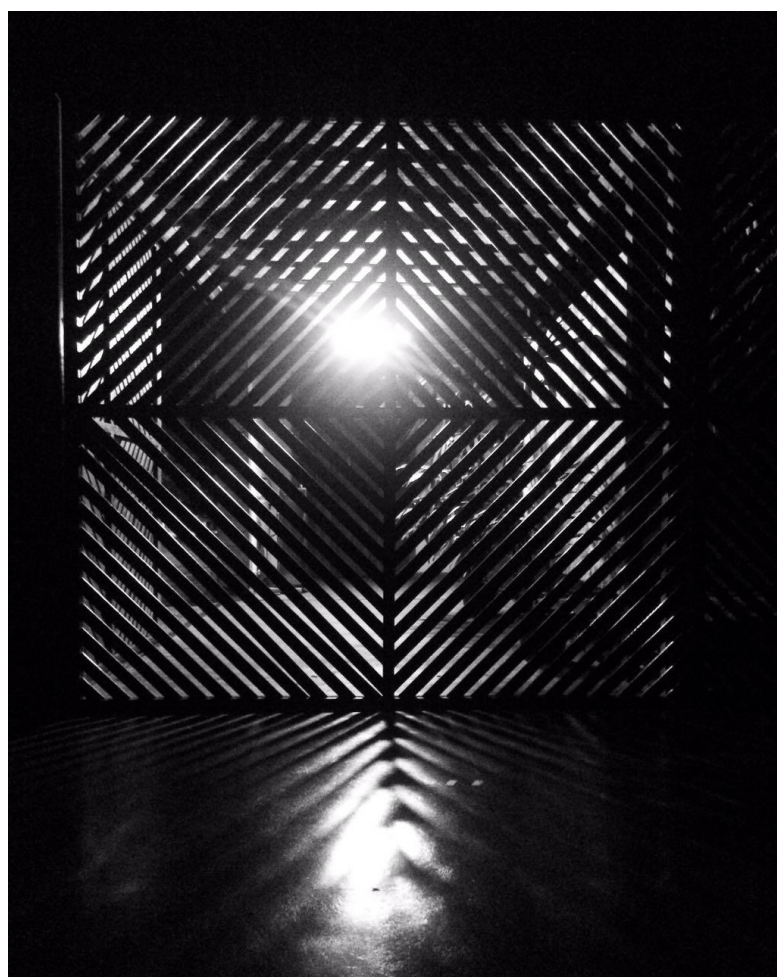




Um dos espaços do Museu Vivo da Memória Candanga durante o dia (foto: Isabella de Andrade)



Em cena, Isadora e Doraísa (Foto: Bruno Pupe)



O museu durante a noite (Foto: Isabella de Andrade)



Um dos espaços externos do Museu